

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591

Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR
V. 12 - N.º 2 (julho-dezembro - 2015)

**“O POETA TRABALHA”: A ENGENHARIA NOTURNA NO *LIVRO DE SONETOS*,
DE JORGE DE LIMA**

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

RESUMO: Neste artigo, pretendemos discutir o modo como Jorge de Lima se utiliza do onirismo para a elaboração do *Livro de Sonetos*, publicado em 1949. No livro em questão, Lima retoma o soneto de uma maneira renovada, distanciando-se do modo parnasiano inicial, transcendendo àquela construção formal em que o poeta procurava retratar o mundo que o cercava por meio de uma lente “realista” e por uma forma poética pré-estabelecida. Jorge de Lima pretende explorar as profundidades do interior humano pela palavra poética, que transfigura o mundo vivenciado por ele por meio do sonho, da fantasia, da memória e das metáforas complexas, revelando aspectos da concepção poética de sua lírica final.

PALAVRAS-CHAVE: inspiração; trabalho técnico; memória.

ABSTRACT: In this article, we intend to discuss the way Jorge de Lima uses the onirism for the elaboration of the *Livro de Sonetos*, published in 1949. In this book, Jorge de Lima retakes the sonnet in a renewed way, distancing from the initial parnasian style, transcending to that formal construction in which the poet sought to portrait the world around him through a “realistic” lens and through a pre-established poetic form Jorge de Lima intends to explore the depths of the human interior through the poetic word, which transfigures the world lived by him through the dream, the fantasy, the memory and the complex metaphores, revealing aspects of the poetic conception of his final lyric.

KEYWORDS: inspiration; work technical; memory.

O *Livro de Sonetos* foi saudado por Fausto Cunha como “o mais importante lançamento poético de 1949”, isto porque, segundo a concepção do crítico, este livro revela dois fatos importantes para o cenário literário brasileiro: a própria relevância para a poética de Jorge de Lima – um grande autor de nossa literatura –, como também para a própria “evolução de nosso Modernismo” (CUNHA, 1958, p.559). Nesse livro, o que há de mais característico é o modo como o poeta se utiliza da palavra, que, segundo Cunha, “atinge alto grau de valorização, próximo do encantamento, do virtuosismo, da abstração rítmico-sonora, [...]” (CUNHA, 1950, p.560).

Nos anos 1940, há no país um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebida até mesmo na poesia de João Cabral de Melo Neto – poeta que tem o pensamento racional como fundamento principal para a

¹ Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP. Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: prof.luciano.cavalcanti@unincor.edu.br

elaboração de seus poemas –, que compôs o seu livro *Pedra do Sono* e “Considerações do poeta dormindo”. É nessa década que Jorge de Lima publica o seu livro de fotomontagens, *Pintura em Pânico* (1943), – realizadas por meio do procedimento da montagem de elementos díspares, recurso proveniente do surrealismo –, *Anunciação e Encontro de Miraceli* (1943) e o *Livro de Sonetos* (1949). Nessa perspectiva, a retomada do soneto por Jorge de Lima é realizada de uma maneira renovada, distanciando-se do modo parnasiano inicial, transcendendo àquela construção formal em que o poeta procurava retratar o mundo que o cercava por meio de uma lente “realista” e por uma forma poética pré-estabelecida. Nesse momento, o poeta pretende explorar as profundidades do interior humano pela palavra poética, que transfigura o mundo vivenciado por ele por meio do sonho, da fantasia, da memória e das metáforas complexas. O poeta está livre das amarras parnasianas; sua expressão poética se amplia enormemente e ele atinge um dos pontos mais altos de sua poesia.

De acordo com José Fernando Carneiro (1958, p.48-49), crítico e amigo de Jorge de Lima, a composição de *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu* (1952) se deu em um momento de recolhimento do poeta por causa de um “esgotamento nervoso”. Seguindo orientações médicas, o poeta se refugia para uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista, onde compõe, em dez dias em estado hipnagógico, 102 sonetos, sendo que 77 formam o *Livro de Sonetos* e os 25 restantes aguardam a composição de *Invenção de Orfeu*, para serem incluídos neste. Essa situação revela uma semelhança composicional nos dois livros. Segundo observa o próprio poeta, a respeito da feitura de *Invenção de Orfeu*, “Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções. [...] Foi feito como criação onírica.” (LIMA, 1958, p.94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia final.

É bem provável que o jorro de palavras, imagens e símbolos que dão formas ao *Livro de Sonetos* e a *Invenção de Orfeu* possam ser considerados uma espécie de liberação de um repertório guardado no íntimo do poeta, que em um momento de febre e inspiração intensa foi manado verbalmente formando o poema. É claro que após este transe profundo o poeta revisou seu texto. A esse respeito é preciso lembrar que Jorge de Lima, como poucos poetas, dominava desde sua juventude a arte do verso – era um exímio sonetista –; ele

poderia construir vários dos poemas pertencentes ao livro de maneira satisfatória, já na primeira materialização no papel ou mesmo com poucas modificações, pois tinha a seu favor o conhecimento técnico e a inspiração amalgamada em si. Dois elementos que, em tese, facilitariam a feitura do poema. Estes dois componentes (inspiração e trabalho técnico) somados à memória, percorrerão toda a obra de Jorge de Lima, que na sua expressão maior une poesia, vida e sonho, procedimento que o aproximaria da estética surrealista.

A preocupação formal na realização do livro pode ser notada, como apontou Fausto Cunha, “no largo uso do decassílabo”, em que o poeta quase esgotou “as possibilidades”, aplicando, “senão todas, quase todas as combinações possíveis de rimas ‘parnasianas’, [...]” (CUNHA, 1959, p.562). Outro ponto importante está na própria forma que escolheu para realizar sua expressão poética, o soneto. Forma fixa e sintética em que o poeta luta contra as amarras do verso medido, libertando-os com o uso largo da metáfora, de sua imaginação, da memória e da ambientação mítica. O soneto pode ser encontrado em todo percurso poético de Jorge de Lima, desde os sonetos parnasianos, compostos no início de sua carreira poética até os presentes no próprio *Livro de Sonetos* e os que compõem *Invenção de Orfeu*. Pode-se também notar, no *Livro de Sonetos*, certo “neossimbolismo”, tendo como ponto de “ressonância” o poeta Cruz e Souza, “a valorização do adjetivo, [...] a busca da sonoridade” (CUNHA, 1958, p.563). É que, segundo Fausto Cunha, “no *Livro de Sonetos* o emotivo foi amiúde quase substituído pelo ourives do verso.” (CUNHA, 1958, p.564). Este fato faz o crítico afirmar que “em mais de um momento no *Livro de Sonetos* o autor enveredou pelo caminho do cerebralismo e exerceu verdadeira tirania da forma sobre o conteúdo.” (CUNHA, 1958, p.564). Características que revelam o hermetismo do livro. Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através da comunhão (talvez, para alguns, paradoxal) entre a inspiração e o rigor formal.

O que Jorge de Lima deseja é criar novas realidades através de uma nova representação literária, feita pela imaginação e pela própria poesia. Como nos aponta Fábio de Souza Andrade, a última fase do poeta alagoano se inclui na tradição da poesia moderna – aquela representada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – como se pode notar pelo uso de metáforas complexas que não representam o mundo de maneira clara e fácil, pois o poeta

emprega largamente a metáfora absoluta, as metáforas genitivas, abertas para a ambiguidade e pluralidade de sentidos. Muito mais do que simples construção metricamente peritas ou demonstrações de habilidade poética, seus sonetos finais – os do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* – são

experiências-limite dentro dessa vertente moderna da poesia. A obscuridade semântica aparece aqui como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica. A estratégia é fechar-se a si mesmo para sobreviver, criar carapaças (i.e., as imagens complexas) que dificultam a compreensão imediata, mas preservam o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios. (ANDRADE, 1996, p.138).

O poeta mesmo reflete sobre esta perspectiva, apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal”, sem se esquecerem “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável”. (LIMA, 1958, p.73). Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, presa em si mesma. No entanto, há de se considerar, como aponta Álvaro Lins, de que muitas vezes não é responsabilidade do poeta essa não transmissão de sua experiência poética: “A responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum. A poesia moderna, porém, se acha colada muito além dessa lógica comum.” (LINS, 1970, p.20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade.” (LINS, 1970, p.21).

O *Livro de Sonetos* é comumente considerado uma espécie de introdução à *Invenção de Orfeu*, isso porque há uma série de poemas em que Jorge de Lima desenvolve a arte poética característica da perspectiva órfica encontrada em seu poema “épico”. No *Livro de Sonetos*, o que o poeta faz é, na verdade, uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno. Assim, segundo a perspectiva de Fábio de Sousa Andrade, “contra o pano de fundo dos ruídos de um mundo que já nada nos diz de novo” faz com que o poeta recolha “‘um punhado de imagens partidas’ (Eliot)” e infunda “nestes fragmentos um novo sentido internamente: a utopia possível na distopia presente.” (ANDRADE, 1997, p.112).

É notável a aguda coesão no *Livro de Sonetos*, que pode ser observada na recorrência do onirismo como procedimento de criação poética, na inspiração, nas metamorfoses de

objetos e seres que compõe os seus poemas, a inter-relações de reinos – o líquido, o aéreo, e o sólido, no seu caráter metalinguístico, no uso da fantasia, na presença de imagens complexas – procedimento utilizado para revelar uma realidade fugidia e mesmo insólita. Talvez um fato que explique esta forte unidade do livro esteja também no próprio modo em que ele foi elaborado, como já dissemos, em estado de hipnagose, em um só “jato”. Para Ana Maria Paulino, o *Livro de Sonetos* pode ser considerado o ponto alto da poesia de Jorge de Lima, contrariando a crítica em geral, que acredita ser *Invenção de Orfeu* o ocupante desse lugar. Para a ensaísta, diferentemente do épico limiano, que “mereceria, por parte do autor, revisão e cortes” (PAULINO, 1995, p.64), o *Livro de Sonetos* é, ao contrário, “conciso”. Livro em que Jorge de Lima “cria os mais elaborados sonetos” (PAULINO, 1995, p.66).

Para adentrarmos de maneira efetiva na poética limiana propomos fazer uma leitura de um soneto pertencente ao livro referido.

Quando tu dormes vêm as albergálias
(aves noturnas de impalpáveis penas),
pousar nas tuas mãos atormentadas
um viveiro de lavras epícenos.

Descem contemplações anjo-animálias
com seus cálices, vinhos e patenas,
descem máscaras sempre renovadas
mudando-te em ator de novas cenas.

E papoulas enfeitam tua fonte,
ó sacerdote de ignorado rito
e de gozos com seres sem presença.

Poeta dormindo, subterrânea fonte,
quando gritas ninguém ouve esse grito
que antecedeu teu grito de nascença. (LIMA, 1958, p. 589)

Essencialmente metalinguístico o *Livro de Sonetos* revela o procedimento poético utilizado pelo poeta para sua construção, como também a sua matéria. Em sua composição, de forma enfática, o sono, o sonho, o devaneio e a própria multiplicidade do eu-poético se mostram presentes de maneira recorrente. Nota-se que o poeta busca cruzar a camada superficial do real com a retomada de um mundo submerso. Para isso, ele procura o sentido oculto das coisas e deseja edificar outras realidades através do imaginário e do sonho. Desse modo, com a inserção do sonho e do imaginário na poesia, ela acaba se caracterizando como

um espaço utópico, onde a renovação do mundo real se dá através do onírico. Isso ocorre também na questão formal do poema, quando o poeta reorganiza os significados semânticos das palavras e faz uso da metáfora complexa, deixando que o leitor perceba a linguagem redimensionada e a identifique com uma reordenação das palavras de modo antes não pensado. Isto se dá justamente pelo caráter imaginativo e transformador da linguagem dos sonhos, que proporciona o encontro do poeta com esse “mundo perdido” (e/ou prometido) que é a própria poesia. Nessa perspectiva, a linguagem poética através da imaginação procura reconstruir os elementos formadores desse mundo na tentativa de recuperar o tempo da origem, anterior à queda do homem no paraíso edênico, como se pode notar em sua última estrofe.

A realização poética por meio do sonho já foi amplamente discutida pelos teóricos da arte, principalmente pelos surrealistas. Talvez, alguns poucos pontos importantes da teoria da interpretação dos sonhos de Sigmund Freud possam nos ajudar a pensar sobre a maneira pela qual Jorge de Lima realiza seu processo de criação poética. De acordo com a teoria freudiana, a atividade onírica de pensar não ocorre em conceitos, como é característico do estado de vigília, mas se dá “predominantemente em imagens visuais” como também por “imagens auditivas e, em menor grau, impressões que pertencem aos outros sentidos”. (FREUD, 2001, p.67). Nessa direção, o psicanalista aponta mais uma característica importante do estado onírico: “Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais.” (FREUD, 2001, p.72). O que mostra que a “incoerência” das imagens oníricas se revela como característica essencial dos sonhos. Outra característica do sonho se refere a seu processo de deslocamento. Isto significa que uma imagem pode ter mais de uma acepção, pois por analogia pode-se transferir sentimentos e conceitos de uma a outra. No sonho, percebe-se também a facilidade para o trocadilho e a inversão de termos como se as palavras se comportassem como coisas. Estas características apontam para a semelhança entre a formação dos sonhos e a atividade artística. Em seu sentido geral, as ideias essenciais do onirismo, para Freud, podem ser sintetizadas por dois aspectos fundamentais da imagem poética: “deslocamento” e “condensação”, sendo que ambas as “formas conectivas típicas da imagem onírica correspondem a um princípio

paratático agregativo e ou comparativo analógico (próprios da metonímia e da metáfora...).” (BOSI, 2001, p.35).

Pelo soneto acima é possível observar bem a maneira pouco usual pela qual Jorge de Lima elabora seu texto. Percebemos, no poema, uma ambientação onírica em que o eu lírico passa por um sono/sonho um tanto turbulento e erótico em que se nota um cenário visitado por albergálias – seres noturnos configurados por penas que, ao contrário de serem macias, se apresentam como “impalpáveis”; o que pode significar tanto a sua inexistência, como também a sua constituição grosseira e incisiva. A isto se soma a personificação de uma mão que se apresenta atormentada, metonímia do poeta também atormentado. O ambiente erótico é profícuo à criação, como podemos perceber pelo “[...] viveiro de lavras epícenos.” repousando na mão do poeta.

É dessa maneira, ainda mais ampliada, que a sua segunda estrofe nos revela um mundo “supra-real” em que aparece um ser duplo, como também revelam as próprias imagens do poema, “anjo-animálias” em um ambiente, poderíamos dizer orgiaco e ativo, como um festejo carnavalesco regado a vinho, bebida oferecida ao poeta múltiplo (sujeito as mudanças temporais), como sugerem as “máscaras sempre renovadas”, que transformam o poeta em um ator que representa vários papéis.

O poeta é um ser assinalado (“[...] papoulas enfeitam tua fonte”), configurado como uma espécie de “sacerdote”, um místico ou visionário – o qual pratica ritos incógnitos e que obtém prazer em um plano elevado: “[...] gozos com seres sem presença”. Sonhador, ele habita o mundo subterrâneo e, quando se pronuncia (mesmo de maneira enfática) por gritos que retomam um passado fundador (portanto, mítico) não é ouvido pelos habitantes do mundo hodierno. Pois estes seres não percebem seu grito ou não querem sua presença. Desse modo, em sua última estrofe, percebemos o “não-lugar” que a poesia e o poeta ocupam no mundo moderno. O poeta é um sonhador-místico que não alcança audiência com seu grito de alerta, semelhante àquele dado no início dos tempos, anterior à queda do homem no paraíso. Essa alusão evidencia, para a poesia (o grito do poeta), um caráter original, momento da criação do mundo pelo verbo, em que o poeta deseja alcançar e/ou retomar no presente, um tempo de harmonia perdida.

É por meio de recursos vinculados ao onirismo que a imagem no poema se apresenta de forma renovada, aproximando-se em alto grau da estética surrealista. Comumente, na

poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá pela dessemelhança, ou seja, pela aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.²

É a partir dessa perspectiva, também assumida por Jorge de Lima, que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus maiores representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem por meio da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. [...] A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o ligeiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles (PAZ, 1972, p.38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como nos diz o crítico, “[...] pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa” (PAZ, 1972, p.42). Desse modo, a imagem poética funde elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo, de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as

² Max Ernest elucida o procedimento que forma a imagem surrealista pelas palavras de Lautréamont, que se tornou a definição da beleza surrealista: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre a mesa cirúrgica” (DE MICHELI, 1991, p.161). “Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente a presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranha* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo em um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transformação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas às vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para ela*.” (ERNEST apud DE MICHELI, 1991, p.161, grifo do autor).

coisas. Como afirma Octavio Paz “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1972, p.44).³

Uma poesia imagética como essa, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p.206) e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem [...]” (FRIEDRICH, 1991, p.207). Nas palavras de Reverdy, “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (REVERDY apud RAYMOND, 1997, p.249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

Um procedimento técnico importante utilizado para a formação da imagem surrealista é a *collage*, técnica proveniente dos *papiers-collés* cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprio, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho.⁴ Em um processo análogo à colagem surrealista, Jorge de Lima, no Brasil, praticou o que aqui se denominou fotomontagem. O seu livro denominado *Pintura em Pânico*, prefaciado por

³ Outro ponto importante para o crítico se refere ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem, pois o seu sentido está nela mesma. “A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma” (PAZ, 1972, p.49).

⁴ De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem: “o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de *papiers collés*, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas” (LIMA, 1995, p.358).

Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes.⁵

A construção da fotomontagem, como a imagem surrealista, está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas à eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética a partir da união de elementos muitas vezes simples que, por causa de sua combinação, tornam-se inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova. Nesse sentido, é exemplar a fotomontagem “O poeta trabalha”, de Jorge de Lima, que ilustra bem essa experiência artística.

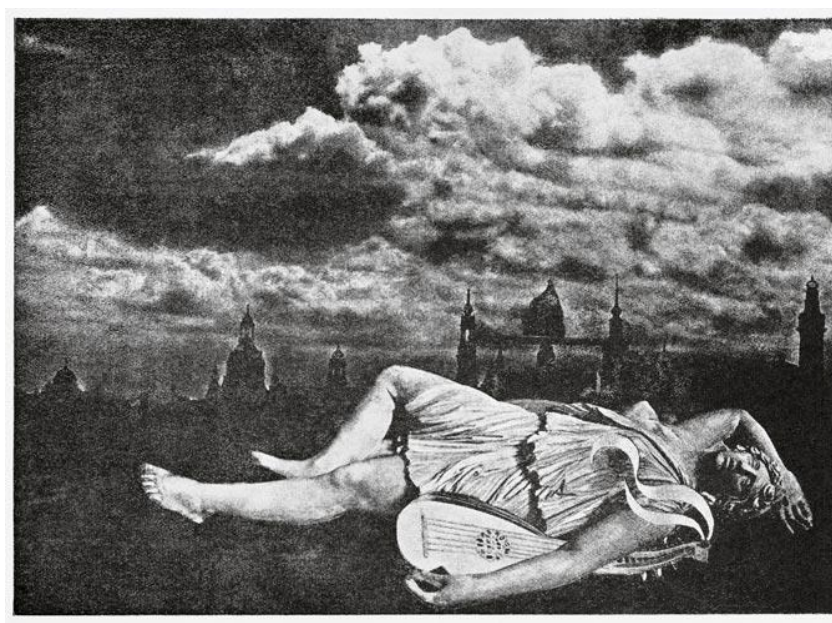


Figura 1: “O poeta trabalha”

⁵ O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação. “A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão!” (ANDRADE, 1987, p.9). Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como desforra contra a restrição e a ordem, também a associando à infância. “A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo. Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família” (MENDES, 1987, p.12).

É significativo notar que esta fotomontagem traz a olhos vistos a figura exemplar da poesia limiana: Orfeu. O citaredo encontra-se deitado, abraçado à sua guitarra, em um sono que parece profundo e tranquilo, como se estivesse aparte do mundo exterior. Essa cena se confronta ao ambiente que aparentemente mostra-se turbulento, sugerindo uma tempestade próxima. Em sono profundo, em sonho e em um mundo turbulento à sua volta, o poeta vive e não deixa de representar em suas fotomontagens e em sua poesia. É também relevante apontar que Orfeu, o poeta dos primórdios da poesia, se encontra fora de seu tempo, situado no mundo moderno. O que demonstra claramente o desejo do poeta retomar o mito de Orfeu e seus valores no tempo presente.

O uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima evidencia o seu vínculo com a estética surrealista, fornecendo-lhe uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e, como apontou Murilo Mendes, de *La femme 100 Têtes*, motivadora das montagens, e das leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação desse mundo onírico na obra limiana.

Todo empenho técnico do surrealismo organiza-se em multiplicar os acessos de penetração nas camadas mais profundas da mente. É para ressaltar a assimilação do sonho à vida e à arte que Breton conta a história do poeta Saint-Pol-Rol que, diariamente, antes de adormecer mandava fixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO. Esta história é referida por Jorge de Lima ao nomear sua fotomontagem. Da mesma forma, o teórico do Surrealismo estabelece como ordem as palavras do poeta que mais inspirou o movimento, Rimbaud: “Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente”, o que nos remete novamente ao mundo dos sonhos e à força mística encarnada nos poetas.

É importante lembrar que as fotomontagens de Jorge de Lima, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena Segunda Guerra Mundial. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas

intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro – seres humanos com membros deslocados de seus locais originais, mulher fera; cabeças sem corpos; esqueletos suspensos no ar, etc. – assim como em algumas de suas legendas: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”; “A paz das famílias”; “As coisa começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”; “Pois sempre desejávamos a paz, a paz dentro de um saturno diário”; “Será revelado o final dos tempos”; “A invenção da política”; “O anunciador da catástrofe”; “A poesia de uns depende a asfixia de outros”; “Alfa & Omega” e “O julgamento do tempo”.

A expressão poética de Jorge de Lima no *Livro de Sonetos* pode ser notada de maneira privilegiada em seu aspecto onírico, ligando o procedimento poético do autor de *A túnica inconsútil* ao sonho, como é característico da estética surrealista, a partir dos seus diversos desdobramentos: na utilização da colagem; na metáfora construída por meio de associações de elementos díspares; no uso mesmo do sonho como elemento que propicia o impulso poético e o imaginário noturno. A expressão onírica ganha ainda um sentido mais profundo em sua poética, pois corresponde à própria concepção do “fazer poético”, que se atém à inspiração para o ato criador, mas não no sentido simplista, de deixar o “correr da pena” sem que haja o apuro da linguagem. O exercício poético também está intrinsecamente ligado ao controle de sua criação, mesmo o poeta se utilizando de forma privilegiada do imaginário. É como nos diz de Octavio Paz: “O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília; e esta, por sua vez, acarreta o abandono ao sonho.” (PAZ, 1982, p.202). E como também o próprio poeta revela posteriormente em *Invenção de Orfeu*, por meio da metáfora do “engenheiro noturno”, expressão que rompe com a aparente oposição e/ou separação entre razão e inspiração para a criação artística, com a ideia de que existem apenas dois tipos de possibilidades criativas: aquela em que o artista criaria somente por meio da inspiração e a outra, em que a criação seria feita apenas por meio da razão. O “engenheiro noturno” é exemplar como expressão metafórica, pois abarca duas características paradoxais do mesmo ser. O engenheiro, que no exercício de sua profissão se utiliza do cálculo e da técnica para realização de seu trabalho, é por excelência o indivíduo que faz uso da ciência e da razão matemática para conceber e realizar sua obra. Contrário a esse tipo de concepção criadora, está o elemento “noturno” que em um sentido mais imediato representa o mundo do sono, do sonho, do devaneio, contrastando, assim, com o primeiro elemento. Na poética de Jorge de Lima essa união de

elementos opostos, que inicialmente pode parecer paradoxal na realidade, representa a maneira pela qual o poeta elabora sua criação poética. Unido os contrários, elementos que normalmente seriam incompatíveis e antagônicos, o poeta utiliza do elemento racional e do onírico para realização poética. Em síntese, a metáfora do “engenheiro noturno” aponta para a ideia que, no seu poema, unem-se os campos intelectual e espiritual, que se exprimem numa linguagem engenhosa e onírica. É interessante notar que essa caracterização do “fazer poético” presente em *Invenção de Orfeu*, representa a própria concepção moderna do “fazer poético” que oscila entre o delírio e a razão, representada, de um lado, por Rimbaud e, de outro, por Mallarmé e Valéry, e que se encontra amalgamada em Baudelaire, centro dessas duas correntes principais da poesia moderna.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANDRADE, Fábio de Souza. “A musa quebradiça”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1996.
- ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um Poeta”. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- BOSI, Viviana. “A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, canto X de *Invenção de Orfeu*”. In: BOSI, Viviana. Et. Alli (orgs.). *O Poema: Leitores e leituras*. Cotia - São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. (Trad.: Sérgio Pachá) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- CAVALCANTI, Luciano M. Dias. *Metamorfoses de Orfeu: a “utopia” poética na lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Todas as Musas, Belo Horizonte: FAPEMIG, 2015.
- CUNHA, Fausto. “Nota preliminar”. In: LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- DE MICHELI, Mário. “Sonho e realidade do Surrealismo”. In: *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins, 1991.
- DUTRA, Waltensir. “Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu”. In: *Poesia Completa*: FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- LINS, Álvaro. “Poesia e Forma”. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.
- MENDES, Murilo. “Nota liminar”. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAULINO, Ana Maria (Org.). *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. “A Inspiração”. In: *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

Artigo recebido em setembro de 2015.

Artigo aceito em novembro de 2015.